
ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. IX, 2

SECTIO L

2011

Instytut Muzykologii UJ

MAGDALENA DZIADEK

*Polska recepcja Wagnera i Mahlera w latach sześćdziesiątych
i siedemdziesiątych XX wieku w kontekście odradzania się
postaw romantycznych u krytyków muzycznych i kompozytorów*

The Polish Reception of Wagner and Mahler in 1960s and 1970s in the Context
of the Revival of Romantic Attitudes among Music Critics and Composers

Nie trzeba specjalnie uzasadniać powszechnie powtarzanego poglądu, że w powojennej polskiej kulturze muzycznej tacy kompozytorzy, jak Wagner, Brahms, Mahler, Bruckner, Strauss, nie cieszyli się popularnością. W przypadku Wagnera i Straussa podstawową rolę grała tu oczywiście niechęć władz i społeczeństwa uwarunkowana pozycją, jaką zajmowali oni w kulturze III Rzeszy. Co do pozostałych twórców, w grę wchodził, odziedziczony po epoce neoklasycyzmu i wciąż rosnący w czasach naporu awangardy, opór twórców polskiej kultury muzycznej i jej konsumentów wobec muzyki późnoromantycznej, jak też kultury, która ją wytworzyła. Późny romantyzm był po wojnie przyjmowany w Polsce jako formacja koturnowa, psychologicznie „niemożliwa”, rodząca sztukę „przegadaną”, w pełnym tego słowa znaczeniu – przebrzmiałą. O utworach Brahmsa napisał Stefan Kisielewski w 1946 roku, że są

„[...] niepotrzebne, nieważne, nużące ogromnie, walące dźwiękiem jak obuchem po zmęczonej głowie”¹.

W PRL nie istniał wprawdzie oficjalny zapis cenzuralny na Wagnera i Straussa, jednak muzyki tych kompozytorów do połowy lat pięćdziesiątych nie wykonywano, chyba że przypadkiem (np. jako ilustrację do *Polskiej Kroniki Filmowej*). W 1949 roku Stefan Kisielewski odważył się jednak napisać w „Tygodniu Powszechnym”:

„W Polsce powojennej rozkwita bogate życie muzyczne [...]. Dąży się do upowszechniania dorobku muzyki artystycznej, gra się Beethovena i Mozarta, Czajkowskiego i Musorgskiego, Chopina i Szymanowskiego. Nie gra się jedynie oper i utworów symfonicznych dwóch kompozytorów: Ryszarda Wagnera i Ryszarda Straussa”².

W dalszym ciągu felietonu Kisiel upomniał się o przywrócenie „wyklętej” muzyki do repertuaru, posługując się perfidnie dobranym argumentem, iż

„Wagnera i Straussa gra się na całym świecie, z Rosją Sowiecką włącznie”³.

Ściśle przestrzegany przez twórców polskiej kultury zakaz wykonywania muzyki Wagnera obowiązywał do roku śmierci Stalina. Jeszcze w 1950 roku Grzegorz Fitelberg odpowiedział na listowne zapytanie Jana Krenza:

„Już wolno u nas grać Wagnera – jak Pan pisze, lecz jeszcze nie należy – szczególnie tu, w Katowicach. Uraz psychiczny trwa – lepiej poczekać”⁴.

Dopiero na początku 1953 roku Jan Krenz odważył się wykonać przełomowy krok – wprowadził do programu jednego ze swoich koncertów symfonicznych fragmenty *Tristana i Izoldy: Wstęp i Śmierć Izoldy*. Fitelberg zareagował entuzjastycznie na wieść o tym wykonaniu i 24 lutego 1953 roku zaprezentował w Katowicach na publicznym koncercie swojej orkiestry *Venusberg z Tannhäusera* i kilka fragmentów z *Meistersingerów*. Na tym samym koncercie zabrzmiał

¹ S. Kisielewski, *Życie muzyczne*, „Tygodnik Powszechny” 1946, nr 18, s. 7.

² Kisiel [Stefan Kisielewski], *Łopata do głowy. Wagner, zakazany Chopin i krzyż*, „Tygodnik Powszechny” 1949, nr 29, s. 12.

³ *Ibid.*, s. 12.

⁴ List Grzegorza Fitelberga do Jana Krenza z 22 września 1950 roku. Cyt. [za:] *Korespondencja Grzegorza Fitelberga z lat 1941-1935*, wybór i oprac. L. Markiewicz, Katowice 2003, s. 234.

po raz pierwszy po wojnie utwór Ryszarda Straussa – *Don Juan*. „Z rozkoszą robię Wagnera” – skomentował Fitelberg swoje przedsięwzięcie w innym liście do Krenza⁵.

Od połowy lat pięćdziesiątych XX wieku muzyka Wagnera zaczęła powracać do polskich oper i sal koncertowych. W roku 1956 dwa polskie teatry operowe niemal równocześnie wystawiły wczesne opery niemieckiego twórcy: 5 lutego w Operze Warszawskiej odbyła się premiera *Lohengrina*, 14 października zaś w Teatrze Wielkim w Poznaniu wystawiono *Holendra tulacza*⁶ (premiera musiała być zresztą o kilka dni przesunięta, gdyż na początku października w Poznaniu doszło do publicznych rozruchów na wieść o wydarzeniach na Węgrzech; wyrazem solidarności mieszkańców miasta z pobratymczym narodem była tłumna obecność i demonstracyjne zachowanie na zaproponowanych na te wielkie dni przez dyrektora opery Zdzisława Górczyńskiego przedstawieniach *Barona cygańskiego* – utworu z motywami węgierskimi). Premiera *Holendra tulacza* odbyła się ostatecznie 14 października 1956 i była dziełem Górczyńskiego jako kierownika muzycznego⁷ oraz niemieckiego reżysera Willy’ego Bodensteina, dyrektora opery w Dessau.

Warszawską premierę *Lohengrina* przygotował od strony muzycznej Walerian Bierdiajew, reżyserem był Wiktor Brégy. W recenzji z premiery ogłoszonej w czasopiśmie „Teatr” Piotr Rytel pisał:

„Po ciężkich, tragicznych dla narodu latach, Opera Warszawska zdążyła do odrodzenia się i zdobycia pozycji, odpowiadającej naszej kulturze muzycznej. Pragnąc wyjść z ciasnych ram przeciętnego repertuaru na szersze wody wielkiej sztuki, dyrekcja w osobie Waleriana Bierdiajewa zdecydowała się na krok śmiały i trudny, na wystawienie *Lohengrina*.

Krok to śmiały i trudny, bowiem nie mamy zupełnie śpiewaków wagnerowskich ani zbyt wielu artystów-realizatorów, dobrze ze stylem wagnerowskim obeznanych. Wiadomo nawet, że w większości personel naszej opery nie wiedział nigdy dzieł Wagnera na scenie.

Trzeba więc zaczynać wszystko od początku. Ale trzeba! Nie wolno pomijać wielkiej sztuki dlatego tylko, że piętrzą się trudności. Nie można skreślać z repertuaru takich pozycji, jak twórczość Wagnera, dlatego tylko,

⁵ Z 19 lutego 1953 roku. Cyt. [za:] *ibid.*, s. 381.

⁶ Szczegółowe dane o premierach wagnerowskich w polskich teatrach operowych w okresie 1944-1989 znajdują się w pracy M. Komorowskiej, *Kronika teatrów muzycznych PRL lipiec 1944 – czerwiec 1989*, Poznań 2003.

⁷ Warto wspomnieć, że w grudniu 1955 roku odbyła się w Poznaniu, również z inicjatywy Zdzisława Górczyńskiego, pierwsza w Polsce powojennej premiera *Wolnego strzelca* Webera – utworu powszechnie odbieranego jako reprezentacja niemieckiej opery narodowej.

że pierwsza próba może nie udać się tak dobrze, jak by się pragnęło. Przed Bierdiajewem stanął ogrom pracy. Nie uląkł się go ten wytrawny i znający swój zawód artysta”⁸.

Trzecią z kolei premierą wagnerowską w powojennej Polsce był *Holender tulacz*, wystawiony w grudniu 1964 roku na deskach Opery Śląskiej w Bytomiu. Autorami byli: dyrygent Karol Stryja i zaproszony z Wiednia reżyser Leo Nedomansky. Premiera przypadła na okres, w którym Opera Śląska znajdowała się akurat w impasie po odejściu jej długoletniego dyrektora Włodzimierza Ormickiego. Wystawienie *Holendra* nie stało się więc, jak można by założyć, faktem przełomowym w recepcji Wagnera na Górnym Śląsku. Józef Kański skwitował je słowami „cieszymy się więc i tym...”⁹.

W roku 1963 przypadła 150. rocznica urodzin Ryszarda Wagnera. Duże, choć tylko lokalne znaczenie miała honorująca rocznicę wagnerowską inicjatywa Karola Musioła, dyrektora biblioteki Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach, który zorganizował w katowickiej uczelni w dniach od 21 listopada do 21 grudnia 1963 roku konferencję naukową „Ryszard Wagner a polska kultura muzyczna”. Była to pierwsza impreza naukowa poświęcona Wagnerowi w powojennej Polsce. Konferencji towarzyszyła wystawa; wydano po niej książkę zawierającą bibliografię polskich wagnerianów, jak również spis wystawianych obiektów ilustrujących oddźwięk na powstanie listopadowe w Niemczech oraz oddziaływanie myśli i muzyki wagnerowskiej na polską naukę i kulturę muzyczną. Upředzając ewentualne sprzeciwy (temat wagnerowski miał na Górnym Śląsku szczególnie negatywną konotację), Musioł wybrał jako motto wystawy zdanie wyjęte z pracy Wagnera *Sztuka i rewolucja*: „Celem naszym jest człowiek silny i piękny, rewolucja niech da mu siłę, a sztuka piękno”¹⁰.

W Warszawie uczczono wagnerowską rocznicę wydaniem specjalnego numeru „Ruchu Muzycznego”¹¹. Znalazły się w nim artykuły Hansa Heinricha Stuckenschmidta, Józefa Michała Chomińskiego (*Wagner a muzyka współczesna*), Stefana Jarocińskiego („*Destruktorzy*” *pozorni*), Bronisława Horowicza (*Teatr Wagnera wczoraj i dziś*), Piotra Rytla (*Dziela Wagnera na scenie opery warszawskiej*), Zygmunta Mycielskiego (*Dwa spotkania z Wagnerem*) i Ludwika Erhardta (*Początek czy ciąg dalszy?*). Zaproponowane przez autorów spojrzenia na sztukę

⁸ P. Ryteł, „*Lohengrin*” w *operze warszawskiej*, „Teatr” 1956, nr 9, s. 15.

⁹ J. Kański, *Trzeci Wagner na polskiej scenie*, „Ruch Muzyczny” 1965, nr 6, s. 10.

¹⁰ K. Musioł, *Ryszard Wagner a Polska / Richard Wagner und Polen*, [w:] *Wystawa / Ausstellung* 21 XI – 21 XII 1963. Katowice 1963.

¹¹ Redaktorem pisma był wówczas (od 1959 roku) Zygmunt Mycielski, kompozytor i pisarz słynący z opozycyjnych poglądów.

Wagnerowską były zgodne z ich osobistymi zainteresowaniami. Nietypowy był głos Ludwika Erhardta – pisarz postanowił bowiem uogólnić znaczenie, jakie miała twórczość Wagnera dla Polaków lat sześćdziesiątych XX wieku. Diagnoza wypadła następująco:

„Słabo znam Wagnera. Wyznaję to ze wstydem, uśmierzanym nieco przez fakt, że niewielu moich rówieśników jest w lepszej sytuacji. Wagnera czciło poprzednie pokolenie, my wychowaliśmy się z dala od niego i dopiero dziś jego muzykę odkrywamy dla siebie. Jest to już zresztą inny Wagner: wolny od rytuału i ceremonii scenicznej, nagrany na płytach przez najwspanialsze głosy i orkiestry, treść, słowa i ich znaczenie, konstrukcja dramatu – schodzi na drugi plan i pozostaje smakowanie (jak by powiedział B. Pociąg) samej substancji dźwiękowej”¹².

Nie przypadkiem pojawiło się w tekście Erhardta nazwisko Pociąg, który kilka lat wcześniej zadebiutował w „Ruchu Muzycznym” jako autor specjalnie zainteresowany, po pierwsze, muzyką dawną (szczególnie klawesynową), po drugie zaś – muzyką romantyczną. Jeden ze swoich pierwszych artykułów poświęcił Pociąg – w 1960 roku – Gustawowi Mahlerowi. Okazja była prozaiczna – rocznica (100-lecie urodzin), wykonanie jednak poetyckie, przywołujące całą masę metafor, literackich i filozoficznych odniesień, co zresztą będzie cechą charakterystyczną całego piśmiennictwa Pociąga. Swoją artykuł mahlerowski zaczął Pociąg od sformułowania następującego założenia:

„Zaistniał już bowiem wystarczający dystans czasowy, aby dokonać nowego odkrycia i przewartościowania epoki romantycznej. Bez zaciętrzenia, uprzedzeń i antyromantycznych kompleksów sprzed pół wieku”¹³.

Muzyka Mahlera stała się dla Pociąga w omawianym artykule pretekstem do zdefiniowania muzycznego romantyzmu jako prądu tragicznego i rozdartego, stadium kryzysowego twórczości, stawiającego na czele zagadnień artystycznych konflikt. Ustanowił Pociąg dwóch patronów tak rozumianego romantyzmu: Schopenhauera i Nietzschego. Pesymizm i wola mocy – te dwa pierwiastki znalazł pisarz w muzyce Mahlera. Podpowiedziała mu ona również następującą myśl:

„Romantyzm jest nam dziś potrzebny jako krąg doznań o sile oryginalności i głębi zasadniczo niepowtarzalnej. Romantyzm zaspokaja utajoną

¹² L. Erhardt, *Początek czy ciąg dalszy?* Cyt. [za:] *idem, Papierowe uszy*, Warszawa 1970, s. 65-66.

¹³ B. Pociąg, *Gustaw Mahler*, „Ruch Muzyczny” 1960, nr 24, s. 2.

perwersyjną potrzebę nieczystych przeżyć metafizycznych, gdzie zacierają się granice sztuki i filozofii. Potrzebę fantastyki, niespodzianki i tajemnicy. Potrzebę tragizmu i tęsknoty do oczyszczenia przez formę dźwiękową. Tęsknotę do rzeczy i przeżyć ostatecznych, stojących na granicy poznania”¹⁴.

Artykuł ten nie wywołał oczywiście rewolucji w polskim życiu koncertowym. Muzyka późnoromantyczna nadal odgrywała w nim rolę marginalną. Jeszcze w 1968 roku pisano w „Ruchu Muzycznym” po wykonaniu przez Jana Krenza w Filharmonii Narodowej (pierwszy raz po wojnie) poematu Straussa *Don Kichot*, że kompozytor ten jest

„[...] bardziej popularny u nas niż Mahler i Wolf, w gruncie rzeczy równie nieznanymi”¹⁵,

– wykonanie zaś przez Stanisława Wisłockiego w tejże instytucji *III Symfonii* Brucknera skwitowano uwagą:

„W Warszawie podbić salę Brucknerem, to doprawdy nie lada sztuka”¹⁶.

Uwagę tę dałoby się użyć jako komentarza do kolejnej polskiej premiery wagnerowskiej, jak miała miejsce w Polsce, mianowicie premiery *Tannhäusera*, przygotowanej w 1967 roku w Poznaniu przez Roberta Satanowskiego jako kierownika muzycznego i reżysera w jednej osobie.

Dyskusja, jaką podjęli po premierze krytycy poznańscy, dotyczyła aktualności teatru wagnerowskiego i wypadła zdecydowanie na „nie”. Władysław Malinowski napisał, że „teatr Wagnera byłby dziś parodią”¹⁷, a Kazimierz Nowowiejski wyznał, że

„[...] wręcz śmieszy nas dzisiaj cały ten romantyczny idealizm, dość mętnawa symbolika, pomysł odkupienia «zbląkanego rycerza» przez «czystą miłość» kobiety i jej cierpienie [...] Sztuczno wzniosłe wagnerowskie koncepcje, aż kapiące od patosu i koturnowości, to już naprawdę przeszłość – którą oczywiście należy poznać, aby zorientować się, w czym gustowali nasi dziadkowie”¹⁸.

¹⁴ *Ibid.*, s. 2.

¹⁵ HJM, *Strauss, Penderecki i Mozart*, „Ruch Muzyczny” 1968, nr 4, s. 14. Zachowano oryginalną gramatykę cytowanego tekstu.

¹⁶ JK, *Bach i Bruckner Wisłockiego*, „Ruch Muzyczny” 1968, nr 7, s. 11.

¹⁷ W. Malinowski, *Poznańskie osiągnięcia*, „Współczesność” 1967, nr 14.

¹⁸ K. Nowowiejski, *Monumentalny dramat Wagnera*, „Głos Wielkopolski” 1967, nr 116, s. 4.

A jednak po połowie lat sześćdziesiątych XX wieku zainteresowanie Wagnerem, jak również Mahlerem, w Polsce zaczęło wyraźnie rosnać. Źródła tego zjawiska tkwią w dwóch faktach: znużeniu muzyką awangardową, serwowaną w Polsce głównie przez festiwal warszawskojesienny (w tym znaczeniu Wagner i Mahler stali się „lekiem” na awangardę), oraz wywołanej przez ówczesne realia społeczno-polityczne powszechnej potrzebie powrotu do społecznego dyskursu o tradycji i wartościach (gdzie się ta muzyka również świetnie zmieściła, jako ukoronowanie tradycji i nośnik wartości). Poznański *Tannhäuser*, wyposażony przez Satanowskiego w nieodczytane przez miejscowych krytyków akcenty społeczno-polityczne, był jednym z pierwszych świadectw przeżywania przez społeczeństwo polskie wielkiej rocznicy – Tysiąclecia Państwa Polskiego. Rok 1966 był, jak pamiętamy, widownią wielkiego sporu na linii: kościół – państwo. W oficjalnej wersji, współtworzonej przez współpracujących z reżimem historyków, Milenium było przede wszystkim okazją do podkreślania prastarych więzów Polski ze Wschodem, kościół natomiast bronił tradycyjnej wersji zachodnich, łacińskich korzeni polskiej kultury i jej roli jako „przedmurza chrześcijaństwa”. Najbardziej nośna część tego ważnego sporu rozegrała się na ambonach polskich kościołów (m.in. na Jasnej Górze, gdzie urządzono spektakularne obchody milenijne) oraz w prasie katolickiej, w tym we wspomnianym już „Tygodniku Powszechnym”, który po powtórnym otwarciu w 1956 roku stał się najbardziej liczącym się głosem katolickiej inteligencji. W tymże „Tygodniku Powszechnym” działał jako krytyk muzyczny Bohdan Pociąg. W 1967 roku zamieścił tam cykl filipik przeciwko muzyce awangardowej pod tytułem *Sytuacja muzyki współczesnej*, gdzie została ona potraktowana jako twór wyłącznie „mózgowy”, odarty z wartości. Kampanię o przywrócenie muzyce wartości (oraz przywrócenie muzyki wartościowej, przede wszystkim romantycznej), pojętą jako osobistą misję, kontynuował Pociąg w następnych latach w „Tygodniku” i w „Ruchu Muzycznym”. Po „Poznańskiej Wiośnie”⁶⁸ ukazał się w „Ruchu Muzycznym” jego tekst zatytułowany charakterystycznie – *Poznańska wiosna czyli o pragnieniu wartości*, po „Warszawskiej Jesieni” zaś tegoż roku powstał tekst-manifest, niepozbawiony jawnych aluzji do politycznej rzeczywistości, bardzo szczery i bardzo pesymistyczny. Cały festiwal, to jest jego ofertę muzyczną i społeczne otoczenie, określił autor jako zgiełk.

„Ten dźwięk, ten hałas, to brzmienie podekscytowanych rozmów, które mnie otaczają w hallu – [...] to świat fałszywy, pozorny, pusty”¹⁹. [...] „Wietrzę w tym wszystkim pewien fałsz”²⁰.

¹⁹ B. Pociąg, *Rzeczywistość dźwięku?*, „Ruch Muzyczny” 1968, nr 23, s. 5.

²⁰ *Ibid.*, s. 5.

Falszem jest tutaj nie tyle zakłamanie kompozytorów, co samo funkcjonowanie festiwalowej instytucji bez jakiegokolwiek powiązania ze społeczno-politycznymi realiami:

„Za bardzo widocznie czuję całą złożoność, dramatyczność i fatalne powikłania świata rzeczywistego, abym mógł się w pełni kontentować jakimkolwiek sztucznym azylem, obojętnie jak go nazwiemy: azylem sztuki, muzyki, myśli, azylem wartości ponadczasowych; wszak rangę czy wymiar rzeczywistej ponadczasowości mają jedynie wartości najwyższe, tj. moralne, a te w równym stopniu «wynikają» z wnętrza człowieka, co i z sytuacji świata”²¹.

Głośne wołanie o „prawdę” i „wartości”, które było puentą cytowanego artykułu, zbiegło się w czasie z publikacją w „Ruchu Muzycznym” dużego tekstu Pocięja o muzyce romantycznej. Ukazał się on w kilku częściach w drugim półroczu 1968 roku. Tytuły poszczególnych odcinków to słowa-klucze jego autorskiej historii muzyki XIX wieku, pojętej jako historia idei: „Romantyczny krąg uczuć”, „Wędrownka”, „Siła”, „Tragizm”. Są to tropy znane oczywiście historykom kultury, jednak w wersji Pocięja zyskały specjalną interpretację, zgodnie ze wstępną deklaracją, że „nas tutaj obchodzić będą rzeczywiste wartości romantyzmu”²².

Słowa Pocięja stanowiły ważny głos w dyskursie o polskiej kulturze, jaki był inspirowany atmosferą późnych lat sześćdziesiątych. Echa tej atmosfery odnajdziemy też w konkretnych działaniach artystycznych tego czasu. Wspominaliśmy już o Robercie Satanowskim, który wystawił w Poznaniu w 1967 roku *Tannhäusera*. Na rok 1968 przygotował Satanowski – również we własnej reżyserii – *Tristana i Izoldę*. Bohdan Pocięj, który był świadkiem tej premiery, przyznał:

„[...] poznańska premiera *Tristana i Izoldy* dała mi z pewnością więcej dla moich rozważań nad romantyzmem niż niejedna lektura”²³.

Tekst, z którego zostały wyjęte te słowa, nosi charakterystyczny tytuł: *Sens sztuki Wagnera*. Jaki to był sens, wyjaśnił bliżej twórca spektaklu Robert Satanowski:

²¹ *Ibid.*, s. 6.

²² B. Pocięj, *Romantyzm w muzyce* (1). *Romantyczny krąg uczuć*, „Ruch Muzyczny” 1968, nr 12, s. 4.

²³ *Idem*, *Sens sztuki Wagnera*, „Ruch Muzyczny” 1969, nr 4, s. 14.

„To przeżycie zbiorowe, uczucie, że się jest razem, w otoczeniu tysięcy ludzi, że następuje jakiś trans, że możemy się wspólnie wprawić w jakiś rytm – to jest nasze dzisiejsze nabożeństwo”²⁴.

Bohdan Pociąg poświęcił swój tekst popremierowy w „Tygodniku Powszechnym” poszukiwaniu metafizycznego sensu dzieła. „Arcydzieło”, „duchowość”, „wielkość”, „głębia” – to słowa-klucze tego tekstu:

„[...] po premierze arcydzieła Wagnera na scenie Opery Poznańskiej, o przygotowaniach do tej premiery – wiedziałem już od dawna. Towarzystwo niejako duchowo tym przygotowaniom z nadzieją – i z większą może jeszcze – obawą. *Tristan i Izolda* jest to bowiem dzieło spośród wszystkich dzieł Wagnera bodajże najtrudniejsze, a z całą pewnością – najbardziej wewnętrzne i najbardziej metafizyczne [...]. *Tristan i Izolda* Wagnera jest to jedyna w swoim rodzaju forma muzyczna teatru symbolicznego, eksponującego temat wielki i stary, na pewno przerastający możliwości każdego normalnego teatru [...]. I właśnie taki sens najgłębszy, symboliczno-metafizyczny odczytali w dziele Wagnera twórcy poznańskiego spektaklu”²⁵.

W konkluzji tekstu Pociąg ukazał kreację Satanowskiego w łączności z nastrojami Polaków okresu przeżywania Milenium:

„Robert Satanowski na pewno zdawał sobie sprawę z tego, że nadeszła odpowiednia pora na prezentację dramatu Wagnera, że zrozumiał czy odczuł utajone zapotrzebowanie społeczne na ten mało u nas popularny gatunek sztuki”²⁶.

Rozważając dzieje renesansu ideologii romantycznych w Polsce, nie sposób zamknąć go w ramach zjawiska intelektualnego czy też sposobu reagowania na społeczno-polityczną atmosferę. Powrót do romantyzmu dokonywał się bowiem równolegle w twórczości muzycznej, począwszy od *Stabat Mater* Pendereckiego, które wręcz symbolicznie w rozważanym tu kontekście zinterpretował w 1975 roku Ludwik Erhardt:

²⁴ R. Satanowski, *Partytura jako źródło pomysłów inscenizacyjnych*, „Ruch Muzyczny” 1970, nr 3, s. 5.

²⁵ B. Pociąg, „*Tristan i Izolda*” w *Operze Poznańskiej*, „Tygodnik Powszechny” 1969, nr 2, s. 4.

²⁶ *Ibid.*, s. 4.

„[...] poczynając od *Stabat Mater* Penderecki sięgnął głębiej: poza powierzchowną, zmysłową ekspresją barwy i dynamiki zaczął odwoływać się do ekspresji tematu. Stał się nie tylko kompozytorem agresywnych dźwięków, ale również kompozytorem i reżyserem emocji muzycznych, mających swe korzenie w tradycji i ogólnoludzkiej kulturze. Zlekceważył laur awangardzisty, stał się twórcą”²⁷.

Nie sposób jednoznacznie określić miejsca, w którym zeszyły się drogi polskich kompozytorów – twórców „nowego romantyzmu” – i krytyków, którzy szukali „pocieszenia” po awangardzie w muzyce przeszłości. Nie wiadomo, do jakiego stopnia można obie te formy fascynacji romantyzmem uważać za zjawiska zbieżne lub źródłowe w stosunku do siebie. Najogólniej można powiedzieć, że poddają się one jednej interpretacji jako specyficzny rys polskiej kultury muzycznej drugiej połowy XX wieku, ukształtowanej przez zespół różnorodnych impulsów, niekoniecznie pochodzących z samej muzyki (w ten sposób polska kultura muzyczna jawiłaby się bardziej jako „kulturowa” niż „muzyczna”, co by niekoniecznie o niej źle świadczyło).

Finalizując wątek recepcji Wagnera i Mahlera w Polsce środkowych dekad XX wieku należy podkreślić, że w latach siedemdziesiątych zainteresowanie muzyką tych kompozytorów w Polsce dalej rosło, chociaż nie przełożyło się bezpośrednio na liczbę ani poziom premier wagnerowskich na krajowych scenach (to już jednak inny problem, związany z kryzysowym stanem teatrów operowych w Polsce w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych; warto w związku z tym przypomnieć, że Jan Krenz planował w roku 1970, jako przejściowy kierownik artystyczny warszawskiego Teatru Wielkiego, wystawienie tam *Walkirii* i *Tristana i Izoldy*). Podobnie było w przypadku Mahlera – jego symfonie na dobre zagościły w repertuarze polskich dyrygentów, od Krenza poczynając, w latach osiemdziesiątych. Jednak Wagnera i Mahlera słuchano coraz więcej w wykonaniach płytowych, a przede wszystkim nadal pilnie omawiano ich twórczość. Sprawia to wrażenie, że recepcja Wagnera i Mahlera była wówczas w Polsce zjawiskiem bardziej literackim niż ściśle muzycznym (takie wrażenie wywołują także studia nad recepcją Wagnera i Mahlera w Polsce przedwojennej).

W problematyce wagnerowskiej i mahlerowskiej poruszanej przez literatów celował nadal Bohdan Pocięj. W 1978 roku ukazał się w PWM jego zbiór *Szkice z późnego romantyzmu*, obejmujący prace z początku lat siedemdziesiątych, opublikowane w „Tygodniku Powszechnym” i „Ruchu Muzycznym”. Intencję tych prac wyjaśnia wstęp do publikacji:

²⁷ L. Erhardt, *Spotkania z Krzysztofem Pendereckim*, Kraków 1975, s. 58-59.

„Muzyka aktualnie powstająca wydaje mi się w swojej masie coraz bardziej obca i obojętna. Obca, bo wysuszona z emocji, wyjałowiona, pretenstjonalnie efektowna, ostentacyjnie niedbała, dotknięta wewnętrznym rozkładem – uwiadem formy. Obca, bo – mówiąc generalnie – pozbawiona metafizyczności, zmysłu metafizycznego, «metafizycznych uczuć» [...]. Zadaję sobie pytanie: kiedy zaczął się ten proces, w którym upatruję upadek – zanikanie w muzyce autentycznego życia? I jakie były tego przyczyny? [...] I zwracam się do tych stosunkowo niedawnych czasów, kiedy to muzyka osiągała pełnię intensywności życia – duchowego i cielesnego. Do czasów jej największej potęgi, mocy i samoistości”²⁸.

Tomik, o którym mowa, zawiera m.in. dwa bloki tekstów poświęcone odpowiednio *Tetralogii* Wagnera i symfoniom Mahlera. Wagner jest w nich przedstawiony jako twórca, który doprowadził do „eksplozji znaczenia i znaczeniowości w muzyce”²⁹. To myślenie zostało ukierunkowane ówczesnymi ważnymi lekturami Polaków: ukazały się wówczas przekłady prac Eliadego, Levý-Straussa, Ricoeur’a, Gadamera, a językiem publicystyki zaczęły „rządzić” takie słowa, jak mit, symbol, historia. W *Szkicach z późnego romantyzmu* kontynuował Pocięj znany nam już wątek symbolicznego wydzwięku sztuki Wagnerowskiej, pogłębiał też wizję osadzenia tej sztuki w kręgu ideologii romantycznych. Rozważał *Tristana i Izoldę* oraz *Tetralogię* w perspektywie nadrzędnych toposów niemieckiej literatury romantycznej, sięgając po wątek miłości i śmierci, wędrówki itd.

Związkiem sztuki Wagnera z ideologiami romantycznymi zainteresowali się w latach siedemdziesiątych również inni autorzy, tak wybitni, jak Stefan Jarociński (szkic o Wagnerze znalazł się w wydanym w 1979 roku w PWM tomiku jego autorstwa pod tytułem *Ideologie romantyczne*³⁰) czy Ewa Bienkowska, autorka atrykułów o Wagnerze i Nietzsche, otwierających wyjątkowo bogaty horyzont myśli filozoficznej³¹.

W końcu, muzyka późnoromantycznych kompozytorów otrzymała rezonans w polskiej twórczości kompozytorskiej, najpierw u Krzysztofa Meyera, którego związki z Mahlerem – substancjalne raczej niż filozoficzne – Thomas Weselmann odczytał jako manifestację „syndromu środkowoeuropejskiego”³², potem – w intrygującej postaci niemal stylistycznej kalki – u Eugeniusza Knapika, który mawia, że gdyby losy XX-wiecznej Europy potoczyły się inaczej – bez I wojny – do dziś europejscy kompozytorzy pisaliby jak Wagner, Mahler, Strauss. Konsekwencja to czy prowokacja?

²⁸ B. Pocięj, *Szkice z późnego romantyzmu*, Kraków 1978, s. 5.

²⁹ *Ibid.*, s. 21.

³⁰ S. Jarociński, *Ideologie romantyczne*, Kraków 1979.

³¹ Np. E. Bienkowska, *Twórczość przeciw samotności*, [w:] *eadem, Spór o dziedzictwo europejskie. Między świętym a świeckim*, Warszawa 1998, s. 50-75.

³² T. Weselmann, *Musica incrostatata. Szkice o muzyce Krzysztofa Meyera*, Poznań 2003, s. 232.

SUMMARY

The article reconstructs the main stages of the revival in postwar Poland of interest in the music of Richard Wagner and Gustav Mahler. This process, reconstructed on the basis of music criticism sources (inter alia from the “Ruch Muzyczny” and “Tygodnik Powszechny” magazines), was connected with a more general phenomenon, which was the re-emergence of Romantic attitudes proceeding very clearly since the early 1960s. The impulses to rediscover Romanticism by Polish composers and critics (led by Bohdan Pocij) were sought, on the one hand, in them being tired of the avant-garde in music, and on the other, in the impact of the social atmosphere of the late 1960s, when, in connection with the celebration of the millennium of the Polish state and with the March 1968 events, a general demand arose for traditional values. “Value”, “sense”, “truth”, “freedom” – are the key words which define this process and at the same time they are the slogans of the then discussion about the music of Wagner and Mahler.